GUERNICA/GERNIKA COMO SÍMBOLO[1]

Ludger Mees
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

1. De la infraestructura «objetiva» a la percepción subjetiva

Es bien conocido el hecho de que desde el comienzo de los años 90 del siglo XX la historiografía ha vivido un proceso de trasformación en el que el paradigma dominante de la historia social y estructural vivió el desafío de un nuevo modo de entender y explicar los hechos históricos que suele definirse como el «giro culturalista» de la historia. En términos marxianos podríamos afirmar que este proceso ha conducido a una paulatina devaluación de la base económica o infraestructura como elemento clave en la explicación del pasado, mientras que los fenómenos ubicados tradicionalmente en la superestructura ganaban en interés. Si antes era la configuración *objetiva* de la realidad histórica lo que había que explicar, ahora se trataría cada vez más de analizar la percepción *subjetiva* de esta realidad por parte de los individuos y colectivos humanos. Aunque este debate no es nada nuevo y, a mi juicio, no es otra cosa que la superación de un materialismo dogmático a través de ideas y aportaciones realizadas en buena medida ya antaño por pensadores como, por ejemplo, Max Weber, sí es cierto que este giro ha provocado una cierta marginación de temas de análisis e investigación hasta entonces clásicos, y, como contrapartida, la emergencia de otros temas y enfoques que tradicionalmente no habían figurado entre los temas preferidos de los y las profesionales de la historia.[2]

---

[1] Este artículo forma parte de un proyecto de investigación subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (ref. HAR2008-03691/HIST), en el marco de un Grupo de Investigación de la UPV/EHU (ref. GIU 07/16).

[2] La bibliografía sobre este «giro culturalista» es ya muy amplia y de calidad muy variada. Frente a las contribuciones de apologistas acríticos de un posmodernismo nihilista en las que

Entre estos últimos enfoques novedosos que han atraído la atención de los historiadores durante los últimos años se encuentra el análisis de los símbolos y de los lugares de la memoria. Los símbolos han acompañado a la humanidad desde siempre, pero no es una casualidad que los historiadores hayamos empezado a interesarnos por su existencia y sus funciones en un momento como éste, en el que los mecanismos del proceso de globalización están transformando a nuestras sociedades convirtiéndolas en artilugios cada vez más complejos y difíciles de comprender. Los símbolos ayudan a reducir esa complejidad, articular mensajes directos y sencillos y permitir la identificación de un determinado grupo social, así como su diferenciación con respecto a otros. Son, por lo tanto, herramientas importantes para la construcción de identidades. Ayudan a dotar de significado a una realidad compleja y abstracta, facilitando a individuos y colectivos la orientación en un presente de incertidumbres. Símbolos con éxito, es decir, con un largo ciclo vital que abarca a más de una generación, se convierten en *lugares de la memoria*. Se trata, según Étienne François y Hagen Schulze de «puntos de cristalización de la identidad y memoria colectivas» que perduran a través de generaciones y se transforman en la medida en que se alteren los mecanismos de su «percepción, apropiación, aplicación y transmisión».[3]

Sin embargo, símbolos y lugares de memoria no sólo sirven como levadura para la construcción de identidades y señales de orientación en un mundo complejo que es, a menudo, percibido como hostil. Los conceptos de «aplicación» y «transmisión» remiten a otra función: su valor como armas mentales muy útiles en conflictos políticos.[4] Tal y como veremos en el caso de Gernika, el significado simbólico de un mismo lugar de la memoria puede variar completamente según el discurso en el que se encuentra insertado.

---

toda capacidad analítica de la historiografía a menudo se reduce a la deconstrucción de los discursos y la equiparación de toda narrativa historiográfica con un artefacto literario, me parecen más sugerentes las reflexiones de historiadores ligados a la historia social, pero abiertos a los nuevos aires culturalistas. Cf. por ejemplo Hans-Ulrich Wehler, *Die Herausforderung der Kulturgeschichte*, Beck, Munich, 1998; Peter Burke, *Formas de historia cultural*, Alianza, Madrid, 2000; James D. Faubion (ed.), *Rethinking the Subject. An Anthology of Contemporary European Social Thought*, Westview Press, San Francisco/Oxford, 1994; o también las diferentes contribuciones en el número 13-14 de la revista *Historia Contemporánea*, 1996.

[3] Étienne François y Hagen Schulze (eds.), «Einleitung», en id.: *Deutsche Erinnerungsorte*, Beck, Munich, 2001, vol. I, pp. 9-24, cita p. 18; Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Gallimard, París, 1984-1992, 3 vols.

[4] Ludger Mees, «Erinnerungsorte als politische Schlachtfelder. Oder: Krieg, Diktatur und Vergangenheitsbeschlagnahmung im Baskenland», *Comparativ*, 2003, n.º 13, pp. 59-72.

2. **Gernika como lugar de la memoria: de Iparraguirre a Picasso**

Gernika es probablemente el lugar de la memoria vasco *par excellence*. No existe ningún otro lugar, ni personaje, ni símbolo en la memoria colectiva de los vascos que haya alcanzado una presencia tan importante como ha tenido y sigue teniendo esta pequeña población vizcaína ubicada a una distancia de unos 30 kilómetros de la capital, Bilbao. Además de esta presencia importante en el acervo memorístico vasco, Gernika cuenta con otras dos características que refuerzan su relevancia como lugar de la memoria: por una parte, su valor simbólico tiene un doble contenido y, por otra, su significado puede ser captado por otros colectivos humanos geográfica y socialmente muy alejados del colectivo de referencia más inmediato que es la sociedad vasca.

Hasta el 26 de abril de 1937, Gernika y su roble fueron símbolos de la libertad y la democracia vascas. Es conocido que desde la Edad Media los representantes de las tradicionales élites de poder vizcaínas su reunían en torno al árbol en una especie de parlamento *avant la lettre* para adoptar todas las decisiones jurídicas y normativas que consideraban pertinentes, en el marco del sistema foral tradicional. Aquí acudían también los monarcas de Castilla para jurar los fueros y asegurarse así la lealtad de sus súbditos vizcaínos dentro del marco de un sistema político-social con las siguientes características:

> Existencia de una soberanía compartida o limitación del poder del monarca y del señor (pactismo), inexistencia de una contribución a la Hacienda de la monarquía, exención relativa en relación a las prestaciones militares, establecimiento de una zona franca de carácter mercantil, declaración de la hidalguía universal, troncalidad de la propiedad agrícola (caserío), institución del heredero único (mayorazgo) y administración del territorio basada en instituciones propias (Juntas Generales, Diputaciones y Cortes).[5]

Con el avance de la sociedad liberal y capitalista y la consiguiente crisis del Antiguo Régimen, también el sistema foral hizo aguas. Tratándose de uno de los elementos clave del Antiguo Régimen, la persistencia, abolición o modificación de los Fueros se convirtió definitivamente en el siglo XIX en una de las principales cuestiones a resolver en la lucha por el poder que enfrentaba a liberales y tradicionalistas. Éste es el contexto histórico en el que

---

[5] Iñaki Bazán: «De los tiempos oscuros al esplendor foral (siglos V al XVI)», en id. (dir.), *De Túbal a Aitor. Historia de Vasconia*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2002, pp. 161-363, cita p. 209; véase en el mismo libro también el trabajo de Juan Madariaga, «Crisis, cambios y rupturas (1602-1876)», pp. 337-484.

Gernika nació como símbolo. La paternidad de esta *invención* la ostenta el fuerismo vasco que desde mediados del siglo XIX comenzó a resumir con esta palabra su mensaje reivindicativo de autogobierno vasco en el marco de un sistema foral reformado y constitucionalizado como parte integrante de la monarquía liberal española. ¿Por qué fue entronizada Gernika como símbolo de la libertad vasca y no otros lugares de Gipuzkoa o Álava que habían sido sedes de sus respectivas Juntas y, por lo tanto, escenarios del autogobierno de sus territorios? La respuesta a esta pregunta es doble. Por una parte, cabe señalar que ni en Álava ni en Gipuzkoa existía un lugar tan claramente vinculado con la praxis del autogobierno como Gernika, puesto que las reuniones de las Juntas se realizaban en diferentes ubicaciones. Por otra, en Gernika se disponía de un elemento de gran potencial simbólico como el viejo roble. La referencia al árbol, que también en otras narrativas nacionales simboliza la libertad[6], se encontraba ya recogida en el Fuero Viejo de 1452, donde se disponía que el monarca debía solicitar el beneplácito de las Juntas para sus actos de gobierno que afectaban al territorio y que estas Juntas debían ser reunidas a tal efecto «so el árbol». La popularización de este símbolo, con su nuevo significado de árbol de la libertad vasca, y no sólo vizcaína, se la debemos en gran medida al himno *Gernikako Arbola*, que el popular bardo José María Iparraguirre cantó en 1851 por vez primera en un café de Madrid.[7] La divulgación de este himno y la incorporación del árbol al universo simbólico vasco a través de la *literatura oral* de los *bertsolariak* consagró hacia finales del siglo XIX Gernika como lugar de la memoria vasca. Aunque Sabino Arana, en su afán de distanciarse tanto del carlismo como del fuerismo, no prestara mucha atención a este símbolo, sus seguidores sí lo recuperaron. Así, ya en plena Guerra Civil, en octubre de 1936 se reunieron los concejales nacionalistas y del Frente Popular en esta ciudad para elegir al líder nacionalista José Antonio Aguirre como *lehendakari* del primer Gobierno autónomo vasco. Aguirre juró

---

[6] Quizás los ejemplos clásicos más conocidos son el «Tree of Liberty» y «L'Arbre de la Liberté». En el primer caso se trató de un olmo en la ciudad de Boston, donde los ciudadanos en 1765 colgaron dos muñecos de paja para protestar contra los abusos cometidos por los cobradores de impuestos, por lo que en los años sucesivos llegó a ser conocido como el «Árbol de la Libertad». De la Revolución americana pasó a la Revolución francesa, donde los jacobinos instauraron la costumbre de adornar un árbol con los colores de la Revolución y organizar bailes alrededor del mismo. Esta costumbre se popularizó no sólo en la Francia revolucionaria, sino en otros países europeos, como, por ejemplo, en los territorios alemanes, tanto durante el tiempo de la ocupación francesa como después —como grito de libertad— en la Alemania de la Restauración. Los Gobiernos intentaron frenar este movimiento de protesta con la prohibición de estos actos simbólicos.

[7] Cf. Félix Luengo y Ander Delgado: «El árbol de Gernika. Vicisitudes del símbolo foral de los vascos», *Historia y Política*, 2006/1, n.º 15, pp. 23-44.

el cargo ante el roble, un ritual que han mantenido todos sus sucesores. En su breve juramento en lengua vasca, Aguirre incluyó una mención directa del «árbol de Guernica», un gesto que fue repetido en el nombramiento del *lehendakari* por parte del gobernador civil José Echeverría Novoa.[8]

Apenas seis meses después de este acto de investidura del primer presidente vasco, el símbolo Gernika adquirió un segundo significado. El 26 de abril de 1937, los aviones de la Legión Cóndor, que Hitler había enviado en apoyo a los generales que se habían levantado en contra de la República, destrozaron la ciudad en lo que sería uno de los primeros ataques aéreos masivos contra población civil. Aunque la documentación alemana no es muy concluyente a la hora de averiguar si los aviadores nazis y sus mandos tenían conocimiento del valor simbólico de la villa foral, resulta obvio que sus aliados españoles sí lo tenían. Si se trataba de minar la moral de las tropas vascas que defendían en el frente norte su autonomía y la República que la había hecho posible, la devastación de la vieja villa foral prometía unos efectos mucho más impactantes que el bombardeo de cualquier otro objetivo militar o civil. Así fue. Gran parte de la ciudad quedó reducida a cenizas, aunque el complejo de la Casa Foral y el árbol, algo separado del casco urbano, se salvaron. Pese a las mentiras propagadas por los franquistas y los propios alemanes, que culparon a los «rojos y separatistas» del incendio de la villa, la verdadera autoría de este crimen de guerra se supo enseguida.[9] De esta forma, a partir del bombardeo, la villa foral se convirtió en la ciudad mártir que reflejaba las crueldades y atrocidades de la guerra —cometidas en este caso por el fascismo alemán— y el sufrimiento de las víctimas, así como el ansia de paz. Si en el siglo XIX el símbolo Gernika

---

[8] El texto pronunciado por Aguirre dice en castellano lo siguiente: «Ante Dios humillado, en pie sobre la tierra vasca, con el recuerdo de los antepasados, bajo el árbol de Guernica juro cumplir fielmente mi mandato». Echeverría contestó: «En este momento, y bajo el roble de Gernika, en nombre del Gobierno de la República, hago entrega del poder del País Vasco a su legítimo representante, Don José Antonio de Aguirre y Lekube». El texto del gobernador civil está recogido en el libro colectivo editado por el Ayuntamiento de Bilbao *José Antonio de Aguirre. Lehen Lehendakaria-Primer Lehendakari*, Bilbao, s.a. [2003], p. 62; el juramento de Aguirre, que en el libro citado se reproduce con alguna incorrección, corresponde a la versión que el propio Aguirre da en su libro *De Guernica a Nueva York pasando por Berlín*, Axular, San Juan de Luz, 1976, p. 19.

[9] Santiago de Pablo, «El bombardeo de Gernika: información y propaganda en el cine de la Guerra Civil», *Film-Historia*, 1998, n.º VIII/2-3, pp. 225-248; Herbert. R. Southworth, *La destrucción de Guernica: periodismo, diplomacia, propaganda e historia,* Ruedo Ibérico, París, 1975; Walther L. Bernecker, «La historiografía alemana sobre el bombardeo de Gernika: 1937-2000», en Paul Preston *et alii*, *Herbert R. Southworth. Bizitza eta lana. Vida y obra*, Ayuntamiento de Gernika-Lumo, Gernika-Lumo, 2001, pp. 193-223. El más reciente estado de la cuestión es el excelente artículo «Gernika y Alemania: debates historiográficos» de Walther L. Bernecker en este mismo número de *Historia Contemporánea*.

Destrucción de Gernika

había estado estrechamente vinculado a un cantautor, en el siglo XX este papel de forjador de símbolos fue asumido por un pintor: José María Iparraguirre fue sustituido por Pablo Ruiz Picasso.

La historia del célebre cuadro *Guernica* demuestra que su realización no fue un acto predeterminado y calculado, sino fruto de una extraña coincidencia de diferentes casualidades.[10] En sus orígenes se encuentra la

[10] Sobre la realización del *Guernica* y sus particulares circunstancias, cf. las obras de Francisco Calvo Serraller, *El Guernica de Picasso*, Alcobendas, Madrid, 1999; Juan Larrea, *Pablo Picasso. Guernica*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1977; Helena López González de Orduña, «Pablo Picasso y Juan Larrea. Apuntes sobre el Guernica», en Alicia Alted Vigil y Manuel Aznar Soler (eds.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, AEMIC-GEXEL, Salamanca, 1998, pp. 443-452; Marta Rodríguez Fouz, «Los combates del 'Guernica'. El arte como testimonio y denuncia para una cultura de paz», *Cuadernos de Alzate*, 2007, n.º 37, pp. 45-73; Jesús María González de Zárate, *Estudios e imágenes en la génesis del Guernica. Picasso, una lección iconográfica: la violencia como asesina de la creatividad artística*, Fundación Museo de Artes del Grabado a la Estampa Digital, A Coruña, s.a. [1994]. El estudio más completo es el de Gijs Van Hensbergen, *Guernica. Biographie eines Bildes*, Siedler, Munich, 2007 [edición española: *Guernica: la historia de un icono del siglo XX*, Debate, Barcelona, 2005]. Joaquín de la Puente, *El Guernica: historia de un cuadro*, Sílex, Madrid, 2008.

voluntad del Gobierno republicano de lograr el apoyo para la causa de la República de quien a la sazón era el artista español más conocido, ya que era evidente que la lucha entre democracia y fascismo que se estaba decidiendo en la Guerra Civil no sólo debía ser llevada a cabo en las trincheras del frente, sino también en los espacios internacionales de la opinión pública. Con este objetivo, en septiembre de 1936 el Gobierno republicano nombró al pintor malagueño nuevo director del Museo del Prado. Picasso se sintió halagado, pero se negó a abandonar su residencia de París para volver a España. Así, tampoco pudo o quiso dirigir la evacuación del Museo, cuando las tropas franquistas prepararon el asalto a Madrid y el Gobierno republicano tuvo que huir a Valencia. Fue su amigo, el escritor José Bergamín, quien cooperó en la evacuación de los cuadros y mantuvo informado a Picasso. Ni siquiera cuando el Gobierno le ofreció un avión privado para visitar la España republicana, o lo que quedaba de la misma, quiso aceptar esa oferta. No sabemos hasta qué punto pudo influir en esta negativa el hecho de que nunca había «visto ni una sola peseta» de su ya de «por sí escaso salario» en su época como director del Prado, tal y como el propio artista recordó más tarde.[11]

No fue, por lo tanto, su función como gestor museístico la que ligó al artista malagueño definitivamente con la República, sino la aceptación de otro encargo recibido del Gobierno republicano: el de pintar un gran mural para una de las salas del pabellón español que había de construirse en el recinto de la Exposición Internacional de París en 1937. La historia de la participación española en la *Expo* de París se remonta al año 1934, cuando el Gobierno recibió la primera invitación formal para participar en el evento. La decisión fue pospuesta, primero por las turbulencias políticas y sociales por las que pasó el país a partir de 1934 y, más tarde, por las dudas acerca de la participación de las regiones y autonomías en el pabellón.[12] Tras el comienzo de la guerra fue el Gobierno de Largo Caballero y Luis Araquistáin, su embajador en Francia, los que reanudaron las negociaciones que,

---

[11] Cita en Van Hensbergen, p. 36.

[12] Las fuentes son un tanto confusas en relación a este tema. Van Hensbergen menciona, sin citar sus fuentes, la petición de «las Baleares y de las regiones de Cataluña, Castilla y del País Vasco» de contar con un pabellón propio (p. 38). El análisis más detallado de Martín menciona una solicitud de finales de enero de 1936 dirigida al Gobierno republicano en la que se pide «la autorización para edificar un pabellón representando a las Islas Baleares en la exposición». No concreta el remitente de esta solicitud. Añade Martín que «en un principio se pensó en la posibilidad de la edificación por separado de una representación de los tres gobiernos autónomos: Central, Generalidad de Cataluña y Euskadi, representando a sus respectivos países dentro del Estado español». Cf. Fernando Martín Martín, *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1982, p. 32.

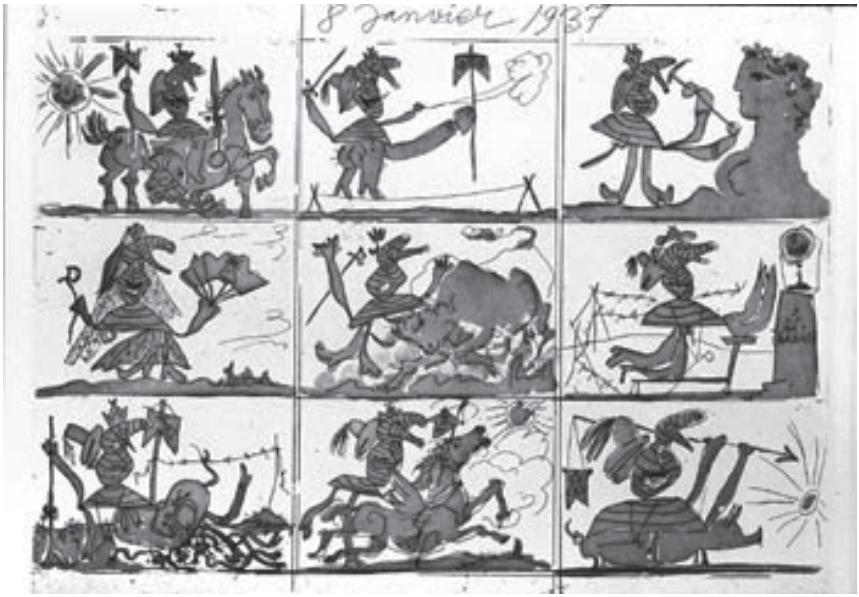
finalmente, derivaron en la decisión de participar. Evidentemente, ahora que los acontecimientos bélicos habían convertido a los republicanos españoles y los nacionalistas vascos y catalanes en aliados y compañeros de Gobierno, ya no podía haber duda de que el pabellón español debía reflejar esta realidad plural. Manuel Irujo, el nacionalista vasco que había entrado en el Gobierno de Largo Caballero como ministro sin cartera, fue el encargado de negociar la participación vasca. A finales de febrero, pudo enviar desde Valencia un telegrama a la Presidencia del Gobierno Vasco en Bilbao anunciando que, tras recibir la visita de los consejeros vascos Jesús María Leizaola (PNV) y Juan de los Toyos (PSOE), el ministro de Propaganda se había mostrado conforme con que dentro del pabellón español «se instale sección Euzkadi».[13] En marzo, Bruno Mendiguren, el jefe de Propaganda y Relaciones Exteriores del Gobierno Vasco, un organismo supeditado a la Secretaría General de la Presidencia dirigida por Antón Irala, mostró en una nota enviada a éste su opinión favorable a participar en el pabellón, expresando su convicción de que «de acuerdo con Artistas Vascos, se podría organizar una cosa que mereciese la pena».[14] Una vez tomada la decisión de estar presente en París, fue nuevamente el ministro Manuel Irujo quien informó a Mendiguren sobre sus contactos con el pintor bilbaíno Aurelio Arteta, quien, según Irujo, se había ofrecido para colaborar en la organización de la sección vasca del pabellón. Arteta era ya un artista internacionalmente conocido y había pasado largas estancias en el extranjero (París, Roma, Florencia y Milán). En 1911 fundó la Asociación de Artistas Vascos, forjándose posteriormente su fama con obras como su pintura al fresco en el vestíbulo del Banco de Bilbao en Madrid (1921), su cuadro *Bañistas* (1930), que fue primer premio nacional de pintura, o el cuadro *Los hombres de mar* (1932), adquirido más tarde por el Gobierno. Los contactos entre el artista y el ejecutivo autónomo parecían intensificarse, pues Irujo comunicó a la Presidencia del Gobierno Vasco el 18 de marzo, pocos días después de su primer cable, que «vuelve a visitarnos Arteta para reiterar su ofrecimiento referido pabellón vasco exposición París». El navarro, sin embargo, no estaba legitimado para tomar ninguna decisión en este tema, por lo cual pidió instrucciones a Irala.[15]

---

[13] El texto de este telegrama es reproducido literalmente en una nota enviada desde la Secretaría General de Presidencia del Gobierno de Euzkadi al consejero de Industria, Bilbao, 25.2.1937. El documento se encuentra en el Archivo del Nacionalismo (AN), Artea (Bizkaia), GE-404-1.

[14] Nota de B. Mendiguren a A. Irala, Bilbao, 16.3.1937, AN, *ibidem*.

[15] La trascripción de estos telegramas se encuentra en dos notas enviadas de la Presidencia del Gobierno Vasco a Bruno Mendiguren los días 18 y 19 de marzo de 1937. AN, GE-397-3.



Sueño y mentira de Franco

Irala y el Gobierno Vasco tardaron en contestar, seguramente porque estaban ya al tanto de los contactos que el Gobierno republicano estaba manteniendo desde enero con el pintor malagueño Pablo Picasso. Como ya se ha indicado antes, después de la finalización del proyecto arquitectónico para el pabellón español en la Exposición Internacional de París, Picasso había recibido el encargo de realizar una obra de gran tamaño para una de las salas en la planta baja del edificio. El encargo le fue trasmitido por parte de una delegación en la que, aparte del propio José Luis Sert, el arquitecto del pabellón, se encontraban, entre otros, el escritor Max Aub, a la sazón agregado cultural en la Embajada española de París, el arquitecto Luis Lacasa, el escritor José Bergamín, así como el poeta surrealista bilbaíno Juan Larrea, empleado en la Embajada española como director de la agencia «Agence Espagne» y amigo personal del artista. Picasso aceptó el encargo y enseñó a los representantes españoles unos dibujos suyos como propuesta de posibles motivos para la obra. Se trataba de dibujos con un claro y directo mensaje antifranquista, titulados «Sueño y mentira de Franco». Se decidió aprovechar el trabajo hecho para producir una tirada de 1.000 ejemplares de estos dibujos y destinar el dinero recaudado con su venta a

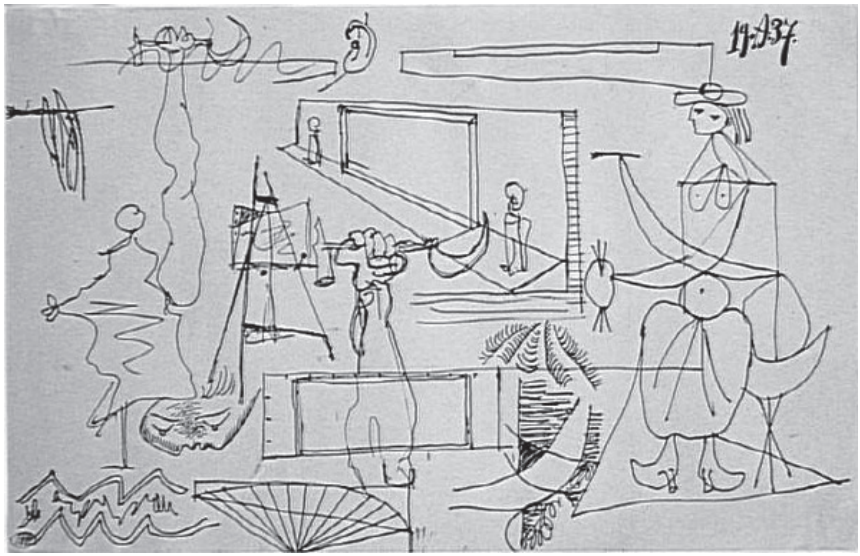
la ayuda a los refugiados españoles. Mientras, Picasso debía seguir con los preparativos del mural.

Sin embargo, su taller era demasiado pequeño para realizar una obra con las dimensiones previstas para el pabellón de la República. Contrariamente a lo que se suele sostener a menudo, no fue gracias a la mediación de su novia Dora Maar como Picasso pudo alquilar su nuevo taller, albergado en un gran edificio en la Rue des Grands-Augustins.[16] La realidad es que este edificio, que había sido usado también por George Bataille y su grupo revolucionario «Contre-Attaque», fue adquirido por el Gobierno republicano tras el abono de un millón de francos a sus dueños. Juan Larrea negoció el precio con los hermanos Labalatte, cuya empresa, que era la encargada de construir el pabellón español, usaba las dependencias del mencionado edificio como almacén para materiales de obra. Una vez depositados estos materiales en otro lugar, el Gobierno entregó el inmueble a Picasso para su usufructo personal. Aquí, en este antiguo almacén de la Rue des Grands-Augustins número 7 iba a nacer su *Guernica*.[17] Según Martín, esta «donación» del palacio al artista, que «pasó a ocuparlo en propiedad», tuvo la función de actuar «como una especie de pago por el trabajo en el pabellón ya que Picasso no quiso cobrar nada por pintar el *Guernica*».[18] Sin embargo, años más tarde una publicación del Centro de Arte Reina Sofía arrojó luz sobre esta cuestión, citando una carta de José Gaos, el comisario general del pabellón, al entonces ministro de Hacienda, Juan Negrín, en la que el ministro era informado del pago de un anticipo de 50.000 francos a Picasso. En el mismo escrito Gaos le pidió a Negrín que determinase el valor total a abonar al artista para adquirir definitivamente el cuadro, así como las cuatro esculturas realizadas para la exposición. En otra misiva escrita en mayo de 1937 por Max Aub, comisario adjunto de la Embajada de España en París, al embajador Luis Araquistáin, se confirma que Picasso, efectivamente, dijo no querer cobrar nada, pero que, ante la insistencia de Aub, quien quiso asegurar la titularidad de la obra para la República, aceptó un pago de 150.000 francos. En resumen, además de la donación del palacio, Picasso recibió al menos una cantidad de 200.000 francos en concepto de remuneración por su participación en la Exposición Internacional.[19]

Después de este inicio esperanzador, con un Picasso inspirado y unas condiciones de trabajo ideales, empero, el pintor no logró avanzar en la

---

[16] Ésta es la versión que, por ejemplo, se ofrece en el ya citado libro de Calvo Serraller.
[17] Cf. Martín, p. 126.
[18] *Ibidem*.
[19] Centro de Arte Reina Sofía, *Pabellón Español 1937. Exposición Internacional de París*, Madrid, 1987, pp. 124-127.



Le peintre et son modèle

preparación de su mural. Se encontraba sumergido en una crisis personal, agudizada por la deprimente noticia de que Málaga, su ciudad natal, había caído en manos de los sublevados. Además, su complicada y estresante vida privada se debatía entre tres mujeres. Había abandonado a Olga, una aristócrata rusa, la única mujer con la que contrajo matrimonio (1918). A partir de 1927, el lugar de Olga fue ocupado por Marie Thérèse Walter, joven modelo y amante del pintor, con la que Picasso tenía una hija, pero que tuvo que pasar a un segundo plano cuando en 1937 el pintor llegó a conocer la que sería su nueva musa: Dora Maar. Estas turbulencias sentimentales y sexuales estaban bloqueando su productividad creativa, mientras que la fecha de la inauguración de la Exposición Internacional se estaba acercando a marchas forzadas. Sin esa tardanza en concretar sus planes iniciales y sin esos meses en blanco, Picasso probablemente nunca hubiera elaborado su *Guernica*. Hasta el 18 y el 19 de abril no dibujó unos primeros esbozos para la obra que tenía en mente. La sorpresa de los responsables políticos españoles no pudo ser mayor, cuando vieron estas primeras propuestas del genio: la carga política había desaparecido por completo para ser sustituida por un enfoque mucho más intimista y personal: el tema que Picasso había elegido para su obra era el de «El pintor y su modelo».

Sin embargo, tampoco este planteamiento parecía demasiado firme, puesto que, pocos días más tarde y tras haber conocido la noticia del bombardeo de Gernika, el artista alteró nuevamente sus planes. Al término de una gran manifestación a favor de los derechos humanos y en contra de la guerra en España, que el día 27 de abril había reunido a miles de personas en la capital francesa, la prensa vespertina difundió la noticia del bombardeo de la ciudad vasca por parte de la aviación alemana. En días sucesivos, esta información fue ampliada y concretada por prácticamente todos los medios. A través del testimonio de su novia conocemos la indignación de Picasso por el bombardeo y, particularmente, por la decisión de los nazis de someter a la indefensa población civil a semejante acto de barbarie y reducirla a la categoría de conejillos de Indias para testar la cruel efectividad de su maquinaria bélica.

Sin embargo, según otras fuentes disponibles, el artista malagueño todavía necesitó otro empujón para que el impacto de la noticia sobre el bombardeo desencadenara el impulso definitivo que le hizo elegir este tema para la elaboración del mural en el que llevaba pensando ya unos cuantos meses. Según el relato de José María Uzelai, a la sazón director general de Bellas Artes del Gobierno de Euzkadi y, en desempeño de este cargo, también comisario y representante de dicho Gobierno en la Exposición Internacional de París, la persona clave que inspiró a Picasso y le sugirió el tema del bombardeo fue el poeta Juan Larrea. Nada más enterarse del bombardeo —así lo comentó Uzelai años más tarde—, Larrea fue a visitar a su amigo Picasso, quien «carecía por completo de ideas, viéndose obligado a utilizar en cada momento un mentor artístico»:

> «Tú Pablo —le decía Larrea— siempre has tenido afición por los toros; imagínate, pues, un toro salido del chiquero y al que le han puesto un montón de picas y banderillas de fuego, y que furioso y ensangrentado consigue escapar de la plaza. Tumbando todo lo que encuentra a su paso, penetra en una tienda de porcelana fina, que destroza, dejándola hecha añicos. ¿Ves? … eso es lo que ocurre cuando hay un bombardeo», imagen que Picasso llevó a la práctica, siendo ésta la única razón por la que hay un toro, y de que, si uno se fija bien, el cuadro represente un interior con luz y todo.[20]

El propio Larrea sólo confirma esta versión a medias, ya que admite su encuentro con Picasso, pero sin atribuirse la paternidad de la idea de pintar algo sobre el bombardeo, una idea que, según el recuerdo de Larrea, le fue

---

[20] Cf. El testimonio de José María Uzelai en Eugenio Ibarzabal, *50 años de nacionalismo vasco 1928-1978*, Ediciones Vascas, San Sebastián, 1978, pp. 99-113, cita p. 110.

planteada a Picasso por el poeta Paul Eluard o por Christian Zervos, el director de la prestigiosa revista *Cahiers d'Art*.[21]

Durante esos mismos días de efervescencia política y artística, mientras Picasso se dejaba aconsejar en la selección de la temática a plasmar en el gran lienzo que había prometido realizar, en las esferas de la alta política republicana el bombardeo también había reabierto el debate sobre quién sería el autor más adecuado para el mural encargado. Pese a que el Gobierno republicano ya en enero había tomado la decisión de encargárselo al pintor malagueño, la tragedia ocurrida en Gernika contribuyó a reabrir el debate, ya que el Gobierno Vasco, como representante de la población directamente afectada por la masacre, veía nuevos argumentos para que fuera un artista vasco quien debía pintar el cuadro: ¿Quién, si no un artista vasco, podía comprender y sentir mejor el drama del bombardeo y sus consecuencias? ¿Quién, si no un vasco, tenía una mayor legitimación ética para traducir esta agresión sangrienta y cruel en una obra de arte? En consecuencia, Uzelai, quien todavía no había tenido conocimiento de la iniciativa de Larrea, volvió a la carga con Aurelio Arteta, que ya se encontraba refugiado en el País Vasco francés. Arteta estaba a punto de embarcar para México, por lo que tuvo que rechazar la oferta por falta de tiempo y porque pensaba en su modestia que Picasso sería una persona mucho más adecuada que él para este encargo. Al tener conocimiento de esta decisión definitiva de Arteta, así como de la auto-propuesta de Salvador Dalí, Uzelai dimitió de su cargo para tener las manos libres y pintar él mismo el cuadro. Tampoco cuajó este propósito. La decisión definitiva fue adoptada en un encuentro entre Juan Negrín, que antes de sustituir a Largo Caballero en la Presidencia del Gobierno republicano fue su ministro de Hacienda, y Heliodoro de la Torre, consejero de Hacienda del Gobierno Vasco presidido por José Antonio Aguirre. Aunque en aquellos momentos de finales de abril o comienzos de mayo Bilbao todavía resistía ante el avance franquista, la huida de miles de vascos demócratas al exilio había generado al Gobierno Vasco un enorme problema humanitario y financiero. Hacía falta cada vez más dinero para poder atender a los refugiados y, puesto que De la Torre era consciente de la necesidad del Gobierno republicano de conseguir un consenso con sus aliados vascos y catalanes en torno al proyecto del Pabellón Español en la Exposición Internacional, no tardó de cuantificar el montante económico de este consenso que la parte vasca estaba dispuesta a negociar. La referen-

---

[21] «¡Guernica! exclama alguno. Tal vez fue Paul Eluard que componía por entonces su *Victoire de Guernica*. Tal vez Christian Zervos, el director de 'Cahiers d'Art'». Cf. Juan Larrea, *Guernica*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1977, p. 16.

cia era la evacuación de los cuadros del Museo de Bellas Artes de Bilbao, que el Gobierno Vasco había llevado a Francia, una operación por la que Hacienda había tenido que pagar la suma de 1.400.000 francos en concepto de póliza de seguro. Negrín aceptó hacerse cargo de esta factura, de manera que el Gobierno Vasco pudo recuperar unos fondos imprescindibles para adquirir una finca en Biarritz, en la que, según Uzelai, «pensaba instalar un hospital para refugiados».[22] Como contrapartida, los nacionalistas vascos, incluso su presidente Aguirre, dejaron de lado sus recelos y sus reivindicaciones iniciales, prometiendo que el Gobierno Vasco se «inhibiría» en el tema del mural para el Pabellón. Después de no pocos retrocesos, obstáculos y polémicas, el camino estaba libre para Picasso.[23]

El 1 de mayo, Picasso dibujó en un cuadernillo unos primeros esbozos que, esta vez sí, serían desarrollados en el gran lienzo para el Pabellón español. En esta ocasión, los motivos dejaron de ser el artista, su taller y su modelo. En su lugar aparecieron un toro, un caballo y una mujer.[24] Después de haber trabajado otros diez días en diferentes esbozos, Picasso pasó finalmente a elaborar el cuadro, para lo que necesitó un mes. El 4 de junio, su obra quedó terminada y el 12 de julio, en el acto de apertura del Pabellón español, fue presentada al público.

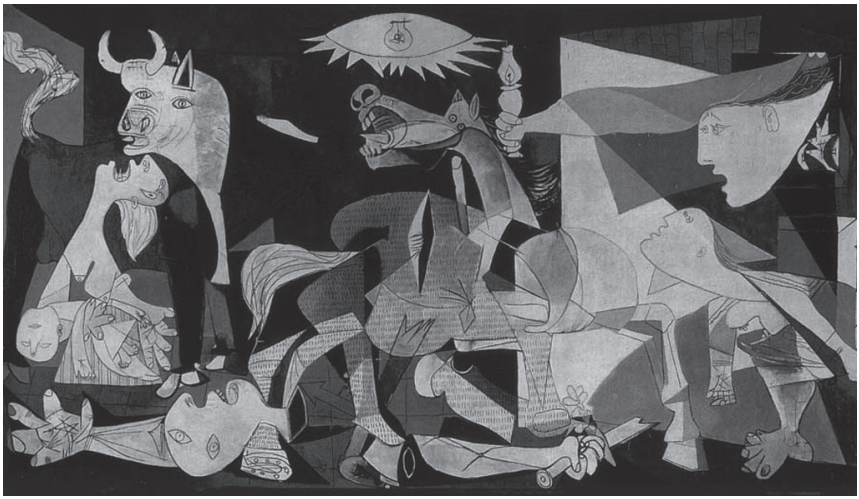
Pese a que el artista, que a la sazón tenía 56 años, contara ya con un prestigio de rango internacional, las primeras reacciones no fueron todas positivas. Según Francisco Calvo Serraller, el cuadro inicialmente no pudo satisfacer las grandes expectativas que el nombre de su autor había generado previamente. Por una parte, cabe señalar que las obras del Pabellón español se habían terminado con un notable retraso, por lo que el eco mediático tras la tardía inauguración fue bastante reducido. Por otra, no debe olvidarse que en la Europa prebélica la solidaridad con la República española, como, por ejemplo, a través de un gesto simbólico como el de una visita a su Pabellón en la Exposición, era un acto políticamente muy comprometido. A los defensores de la política de no intervención y del *appeasement* no les interesaba este tipo de gestos que a ciencia cierta serían minuciosamente registrados en Berlín. Además, ¿para qué *mojarse* si después del inicio del hundimiento del frente norte en España las perspectivas de una victoria republicana se habían reducido drásticamente? No ha de extrañar, pues, que

---

[22] Muy probablemente se trate del hospital «La Roseraie», inaugurado precisamente en 1937 en el término municipal de Bidart. Cf. Jean-Claude Larronde, *La Roseraie-ko ospitala. L'hôpital de 'La Roseraie'. El Hospital de 'La Roseraie' 1937-1940*, Bidasoa, Bilbao, 2002.

[23] Citas en Uzelai, *op. cit.*, p. 111, y en Van Hensbergen, *op. cit.*, p. 47.

[24] El proceso de realización de la obra con los diferentes trabajos previos está bien documentado en la publicación *Picasso-Gernika*, Ayuntamiento de Gernika-Lumo, Gernika, 2007.



Guernica

el Gobierno francés sólo enviara responsables políticos de segundo orden a la inauguración. Pero también entre diversos intelectuales de izquierdas, que en teoría se encontraban cercanos a Picasso, el cuadro generó críticas. Para los defensores del realismo socialista imperante, la obra era demasiado abstracta y carente de un mensaje político claro y explícito. Hubo peticiones de trasladar el *Guernica* a una sala de menor importancia en el piso superior del edificio y sustituirlo por una obra de índole mucho más política y militante. A juicio del comunista británico Anthony Blunt, Picasso no había comprendido el significado político del bombardeo y la obra no era otra cosa que el producto de «una tormenta cerebral privada».[25]

Tampoco los responsables del Gobierno Vasco parecían haber superado sus recelos anteriores. Aunque las fuentes directas son muy escasas, todo indica que el recibimiento del *Guernica* oscilaba entre la frialdad y el rechazo total. Picasso no había sido el candidato de los responsables vascos y en su obra abstracta no se encontraba ninguna referencia directa a la ciudad vasca que había sufrido el bombardeo. Así, en el largo reportaje publicado por *Euzko Deya*, el órgano del Gobierno Vasco editado en París, sobre el acto inaugural del Pabellón de España, el cuadro tan sólo se

---

[25] Julio Llamazares, «Todos con Picasso. Más que un cuadro», *El País Semanal*, 21.5.2006, pp. 48-54, cita p. 54.

menciona con una frase.[26] José María Uzelai, el comisario vasco, sentía un profundo desprecio por el pintor malagueño, a quien, como ya se ha indicado, presenta como un pintor mediocre sin ideas propias y trabajando al dictado de otros. Según Uzelai, Picasso en realidad no sentía en absoluto el «dolor que la tragedia de Guernica había causado», «sentimiento que no existió jamás».[27] En una entrevista publicada en el diario nacionalista *Deia*, Uzelai insistió en su desprecio, sosteniendo que «como obra de arte, es una de las cosas más pobres que se han hecho en el mundo. No tiene sentido de la composición ni nada». Y añadía que Picasso aprovechó una idea de Larrea «para que llenara un superficie de 7 × 3 metros de elementos pornográficos, cagándose en Guernica, en Euskadi, en todo». La referencia a la pornografía se basó en un supuesto comentario que escuchó en boca del propio Picasso, quien, en una presentación del cuadro a un público entre el que se encontraba el presidente vasco, reaccionó de esta manera ante los comentarios de los congregados que se extrañaban de que hubiese pintado la mano de la mujer con seis dedos:

> —No son dedos.
> «Pues ¿qué son?» le pregunté, pese a conocer la respuesta.
> —Lo que ellos y yo tenemos entre las piernas.[28]

Aguirre parece haber compartido este rechazo del cuadro. Según el testimonio de uno de sus más cercanos colaboradores, Julio Jáuregui, para Aguirre el Guernica «no valía nada». Es más, Jáuregui relata la respuesta que dio el artista a la petición de que el cuadro debía ser para los vascos: «Si el presidente Aguirre me lo pide, el cuadro es para ustedes los vascos». Cuando Jáuregui trasladó esta «gran noticia» al *lehendakari*, se encontró con la siguiente reacción: «Me encontré con la negativa más cerrada. A José Antonio [Aguirre] no le gustaba nada el Guernica: no valía nada para él».[29]

---

[26] «En face, une fresque de Picasso fait revivre le bombardement de Guernica: cette richesse et ces atrocités, n'est-ce pas toute la guerre d'Espagne?». Cf. el artículo «L'inauguration du pavillon espagnol», *Euzko Deya*, 25.7.1937.

[27] Cf. el testimonio recogido en el libro citado de Ibarzabal, p. 113.

[28] *Ibidem*, p. 113. Uzelai sostiene que esta anécdota se produjo el día de la inauguración en presencia de Aguirre y del presidente de la República Francesa. Debe tratarse de un error porque ni Aguirre ni el presidente francés estuvieron presentes en el acto del 12 de julio de 1937.

[29] Este testimonio de Jáuregui fue revelado por el artista vasco Néstor Basterretxea. Citas de Jáuregui y del diario *Deia* reproducidas en *El País*, 22.11.1981 («Culpan al Gobierno vasco de no apoyar la instalación del "Guernica" en Euskadi»). No existen otras pruebas que podrían verificar la existencia de este ofrecimiento de Picasso a Aguirre. Sin embargo, aun en caso afirmativo, la entrega del cuadro al Gobierno Vasco hubiera provocado la lógica protesta del Gobierno de la República, que, como hemos visto, lo había pagado.

Pabellón español

Aparte de estas críticas particulares formuladas por los representantes vascos, así como las diatribas en contra del supuesto déficit de militancia del cuadro, otras fuentes mencionan también la incomprensión por parte del público en general. Según el arquitecto Le Corbusier, el mural no veía otra cosa que la espalda de los visitantes que se sentían repulsados por el cuadro.[30] Mucho más entendibles por lógicas eran las críticas de los responsables políticos del Pabellón de la Alemania nazi, que se encontraba precisamente al lado del español. Para estos nacionalsocialistas, el cuadro era «la pesadilla de un loco, que parece, además, pintada por un niño de dos años».[31]

Con todo, poco después, las críticas procedentes de la izquierda desaparecieron y el *Guernica* se transformó en un lugar de la memoria iconográfico. Fue la alteración del contexto político y la consiguiente transformación de los modelos de interpretación culturales las que allanaron el camino para una recepción diferente de la obra. En este sentido deben considerarse diferentes factores. Cuando en enero de 1938 la Exposición

[30] Cf. F. Calvo Serraller, *op. cit.*, p. 57.
[31] J. Llamazares, art. cit., p. 54.

Internacional de París fue clausurada y el pabellón español derribado, pese a que la Guerra Civil iba a durar todavía más de un año ya quedaban pocas dudas de que la historia de la II República estaba llegando a su fin y que una victoria militar contra los franquistas y sus aliados era altamente inverosímil. En Europa, el fantasma del fascismo estaba cada vez más presente y el propio Hitler se encargó con la invasión de Polonia en septiembre de 1939 de demostrar que la política del *appeasement*, lejos de limitar su voracidad expansionista, la había alimentado aún más. Ahora, ya no cabían estrategias conciliadoras. El mundo estaba dividido entre los dos polos opuestos de fascistas y antifascistas, y esta bipolarización también afectó al mundo del arte. Picasso nunca había dejado lugar a dudas sobre su pertenencia al campo antifascista y debido a ello — en un momento en que Hitler se estaba preparando para conquistar el mundo— desaparecieron las críticas antes mencionadas. Su gran mural, al que poco antes estos críticos habían rechazado por su falta de militancia, su carácter demasiado abstracto o su efecto repulsivo, era ahora visto con otros ojos y reinterpretado. Como consecuencia de esta nueva recepción, la pregunta ahora era si podía haber representaciones simbólicas del horror fascista más impactantes que la boca abierta del caballo o la desesperación de la madre con el cadáver de su hijo en sus brazos. ¿No debían ser todos los cuadros sobre el fascismo y sus crímenes por definición repelentes?

Los nacionalsocialistas, por su parte, dieron otro paso para acallar todas las críticas que sectores de izquierdas habían vertido sobre la obra de Picasso. Un año después de la inauguración del pabellón español en París, el día 19 de julio de 1938 en Munich abrió sus puertas la gran exposición sobre «Entartete Kunst» o «arte degenerado». Entre las 650 obras «degeneradas» de un total de 120 artistas alemanes e internacionales, figuraban también algunos trabajos del propio Picasso.[32] Esta incorporación del artista español a la lista negra de los nazis incrementó aún más su reputación

---

[32] Cf. Michael Carlo Klepsch, *Picasso und der Nationalsozialismus*, Artemis & Winkler Verlag, Düsseldorf, 2007. Tras la ocupación de París por las tropas nazis, Picasso, sobre quien ya existía un expediente en los archivos de la policía francesa, fue obligado a renunciar a nuevas exposiciones y a no salir de la capital. Pese a ello, mantuvo contactos esporádicos con la *Résistence*. En el libro Klepsch cuenta que cuando la Gestapo se preparó para detenerlo, Arno Breker, el escultor preferido del Führer, intervino ante el jefe de la Gestapo Heinrich Müller. Según este testimonio de Breker, Müller ordenó suspender todas las acciones contra Picasso. Breker no definió su intervención como un acto de solidaridad, sino como un intento de evitar el gran daño al Tercer Reich que la noticia de la detención hubiera producido. Con todo, no queda muy claro cómo pudo lograr el escultor alemán semejante ascendente sobre el jefe de la Gestapo y porqué ésta no actuó contra Picasso, si realmente sabía de sus contactos con personas de la *Résistence*.

Arte degenerado

en todos los círculos antifascistas. Una de las consecuencias de este hecho fue que el interés por poder contemplar su última obra, que probablemente también era la más política y militante, iba alcanzando cotas que pocos meses antes parecían completamente inverosímiles.[33]

Esta creciente popularidad del cuadro quedó patente nada más terminar la Exposición Internacional. A partir de ese momento, el *Guernica* comenzó una larga odisea, que le llevó a más de diez países y cuarenta ciudades. Antes de su colocación en el *Museum of Modern Art* de Nueva York en 1958 y su definitivo regreso a España en 1981, el cuadro se convirtió probablemente en el cuadro más viajero del siglo XX. Hoy en día es la obra más conocida de Picasso. Como icono de la democracia y de la paz, su valor simbólico ha sido y es enorme: «El cuadro de Picasso,

---

[33] Peter Watson, *Das Lächeln der Medusa. Die Geschichte der Ideen und Menschen, die das moderne Leben geprägt haben*, Bertelsmann, Munich, 2001, pp. 448 y ss.; Stephanie Barron (ed.), *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles County Museum of Art/Harry N. Abrams, Los Angeles-New York, 1991. Con todo, el libro de Van Hensbergen documenta varios ejemplos que demuestran que las críticas no desaparecieron ni por parte de los círculos más reaccionarios en los Estados Unidos («arte bolchevique»), ni por parte de la Unión Soviética de Stalin («arte burgués podrido»).

como reacción al bombardeo, convirtió Guernica en la representación más famosa del concepto de guerra total, y expresó el terror de una forma tan potente que se ha convertido casi en su sinónimo, siempre desde la indignación y la condena».[34] Esta fama se creó sobre todo gracias a su contacto masivo con el público, y no tanto debido a los esfuerzos de los críticos, que tardaron todavía algunos años en dedicarse a la interpretación artística de la obra.

3. **La apropiación política de un lugar de la memoria**

Si a mediados del siglo XIX el bardo Iparraguirre había contribuido a sacar a Gernika del anonimato, en el siglo XX Picasso dio otro paso en esta misma dirección, ahora también en el ámbito internacional. Desde el —tardío— éxito de su obra, el lugar de la memoria Gernika simboliza internacionalmente la libertad, la democracia y la paz. Desde el punto de vista vasco, ya se había completado el proceso de construcción del lugar de la memoria con sus dos significados, como símbolo de la libertad vasca y como icono de la paz. Desde entonces, Gernika se ha convertido en un ingrediente imprescindible del universo simbólico vasco. La aprobación del proyecto de Estatuto de autonomía de 1979 en la villa foral confirmó y consolidó la presencia de este lugar de la memoria en la cultura política vasca. El Estatuto se concebía como un instrumento para superar definitivamente el horror de la guerra y de la dictadura, facilitando a los vascos una convivencia en paz y en libertad. La referencia a Gernika parecía obligada y así se conoce el Estatuto de 1979 como el Estatuto de Gernika.

Sin embargo, el doble significado del lugar de la memoria Gernika como símbolo de la libertad vasca y de la paz no facilitó la identificación de todos los sectores de la sociedad vasca con el mismo. No debe olvidarse que la consecución del Estatuto se debió en buena parte a la movilización del nacionalismo vasco, que había convertido la recuperación de la autonomía en su principal objetivo después de la muerte de Franco. La derecha posfranquista de Alianza Popular, como en el polo opuesto también el nacionalismo vasco radical próximo a ETA, había rechazado el Estatuto: unos, como un atentado contra la unidad de la nación española y otros, porque cerraba el paso a la independencia vasca. Así, en los años de la transición, Gernika era un lugar de la memoria ligado sobre todo al nacionalismo vasco moderado. Ni la derecha vasca, ni tampoco los socialistas

[34] Ian Patterson, *Guernica y la Guerra total*, Turner, Madrid, 2008, p. 12.

vascos pudieron liberarse del todo de la impresión de que la celebración de este lugar de la memoria a través de manifestaciones, conmemoraciones o simplemente la organización de reuniones importantes siempre contenía necesariamente una cierta dosis de independentismo vasco.

Con todo, en el caso de la derecha, este desapego con respecto al símbolo de Gernika no era la única reacción posible, ya que existía una corriente que seguía reivindicando el valor simbólico de la villa foral: el carlismo, sobre todo el sector opuesto al decreto de unificación de abril de 1937 y a la creación del partido único Falange Española Tradicionalista y de las JONS. El carlismo tradicional siempre había defendido una interpretación más regionalista de la historia de España, considerando los Fueros vascos como una parte integral de la «verdadera» tradición monárquica española que había sido traicionada por el liberalismo. En este sentido cobra cierta lógica la anécdota contada por Jaime del Burgo Torres, padre del político navarro Jaime Ignacio del Burgo y en la guerra capitán del Tercio de Begoña de carlistas vizcaínos, que fue una de las primeras unidades militares que entraron en Gernika inmediatamente después del bombardeo. Al enterarse de que algunos falangistas querían cortar el árbol de Gernika con hachas, mandó formar un cinturón de voluntarios carlistas armados para proteger el árbol.[35] El corresponsal del *ABC* sevillano en el frente compartió esta visión, descubriéndose ante el árbol, citando a Iparraguirre y ensalzando las Juntas de Vizcaya como una institución impregnada de un «profundo y recio patriotismo español», cuyos Fueros habían sido respetados por la monarquía española hasta que «el Estado liberal, torpe, incomprensivo, quiso romper los cauces tradicionales de la costumbre y el rito».[36] En junio de 1950, el regente Javier de Borbón-Parma, líder de un carlismo ya claramente opuesto al régimen de Franco, quiso recuperar esta tradición al entrar clandestinamente a España, trasladarse a Gernika y renovar ahí el juramento de los Fueros que ya había realizado en plena Guerra Civil.[37]

Sin embargo, esta tradición regionalista en la derecha española y vasca no cuajó después de la muerte de Franco, por lo que la apropiación de este lugar de la memoria, ya tan fuertemente enraizado en la memoria colectiva de los vascos, quedó casi por completo en manos de los nacionalistas vascos. No parece necesario explicar que esta asociación emocional de la

---

[35] Jaime del Burgo, *Conspiración y Guerra civil*, Alfaguara, Madrid, 1970, p. 861.

[36] *ABC* (Sevilla), 2.5.1937 («Ante el Árbol de Guernica»), citado en Xosé M. Núñez Seixas, *¡Fuera el invasor! Nacionalismos y movilización bélica durante la guerra civil española (1936-1939),* Marcial Pons, Madrid, 2006, p. 279.

[37] Josep Carles Clemente, *Historia general del carlismo*, F. Mena, Madrid, 1992, p. 379.

Requetés en el árbol de Gernika

política nacionalista con un símbolo de tanta raigambre en la cultura política del país resultó altamente beneficiosa para el nacionalismo vasco y su paulatina ocupación de espacios de poder en la sociedad vasca.

Esta situación, empero, empezó a cambiar a partir de los años 90. Si antes y después de 1979 Gernika como lugar de la memoria funcionaba sobre todo como vehículo simbólico para la conquista y, después, la implementación del Estatuto de Autonomía por parte del nacionalismo mayoritario, a partir de finales de los años 90 otras fuerzas políticas comenzaron a descubrir este lugar y dotarle de otros significados. Así, en octubre de 1997 y con ocasión del aniversario del Estatuto de Gernika, José Elorrieta, el secretario general del sindicato nacionalista mayoritario *Eusko Langileen Alkartasuna* (ELA), eligió la emblemática ciudad vizcaína para proclamar solemnemente en un acto público ante miles de sindicalistas, en este entorno cargado de simbolismo, la muerte del Estatuto de Gernika.[38] Según

[38] Para lo que sigue, véase Ludger Mees, «The Basque Peace Process, Nationalism and Political Violence», en John Darby y Roger Mac Ginty (eds.), *The Management of Peace Processes*, Macmillan, Houndmills/New York, 2000, pp. 154-194; Ludger Mees, *Nationalism, Violence, and Democracy. The Basque Clash of Identities*, Palgrave-Macmillan, Houndmills/New York, 2003.

Elorrieta, Madrid nunca se había tomado en serio la autonomía vasca y no había cesado de vaciarla de contenido a través de leyes orgánicas restrictivas o sentencias judiciales contrarias. Había llegado la hora de enterrar el Estatuto y reivindicar la autodeterminación vasca y la reestructuración de la relación político-administrativa entre Euskadi y el Estado español. El líder sindicalista pretendió diseñar una especie de tercera vía entre la gestión burocrática y acomodadiza de una autonomía regional otorgada por el Estado y ejecutada por el nacionalismo gobernante, por una parte, y el nacionalismo violento de ETA, que por razones políticas y éticas no se podía defender. Este acto público, que el dirigente del sindicato mayoritario organizó en Gernika, fue uno de los puntos de partida para un proceso político que condujo a la construcción de un frente nacionalista bajo la bandera de la autodeterminación y la territorialidad, a contactos secretos con la banda terrorista y a la proclamación de una tregua «unilateral e indefinida» un año después. Este pacto, firmado en la localidad navarra de Estella posteriormente, llegó a conocerse como el «Pacto de Lizarra».

José Elorrieta había convocado a sus seguidores en Gernika, este lugar simbólico de las libertades vascas y de la paz. En su discurso, la reivindicación de la paz se tradujo en una llamada abierta a la organización terrorista de abandonar las armas. La libertad vasca, en cambio, ya no era equivalente al Estatuto de autonomía, sino a su superación a través del ejercicio de la autodeterminación. El doble significado simbólico de Gernika quedó patente en su discurso, que ligaba los conceptos de libertad y paz: según la tesis de Elorrieta, en la medida en que la realización del derecho vasco a la autodeterminación se convirtiera en una posibilidad real, los *halcones* dentro de ETA perderían terreno y, aunque fuera gradualmente, se crearían las condiciones para el abandono definitivo de la lucha armada. Esta retirada de ETA facilitaría, además, la construcción de una alianza soberanista de los partidos y sindicatos vascos que acumularían sus fuerzas para poder llevar a cabo las negociaciones con Madrid desde una postura de fortaleza. Como se ve, con el acto del líder sindical, el lugar de la memoria Gernika conservó su significado nacionalista, aunque su interpretación cambió: el estatutismo moderado era sustituido por el soberanismo radical.

Como es bien sabido, estos cálculos de Elorrieta no se cumplieron y el llamado Pacto de Lizarra, aparte de fraccionar la sociedad vasca en dos bloques, no consiguió más que unos cuantos meses sin atentados mortales. Desde que ETA dio por terminada la tregua y regresó a comienzos del año 2000 a la práctica terrorista, Euskadi entró en una de las fases más oscuras de su historia reciente: atentados mortales, miles de personas amenazadas, una polarización política y frentista sin precedentes y un creciente hastío de la política sentido por amplias partes de la sociedad vasca; así se podrían

resumir las principales características de esta situación que reinaba en el País Vasco a comienzos del siglo XXI.

Es en este contexto en el que también la derecha y los socialistas comenzaron a descubrir a Gernika como lugar de la memoria. A finales del verano de 2002, el Partido Popular vasco reunió en la villa foral a todos sus dirigentes y cargos públicos para conmemorar y homenajear bajo el árbol a todas las víctimas del terror de ETA y, de paso, escenificar en este lugar su rechazo al proyecto político elaborado por el *lehendakari* Ibarretxe y aprobado —gracias a los votos prestados de los parlamentarios de la izquierda *abertzale*— por la mayoría absoluta del Parlamento Vasco con el fin de iniciar el camino para la reforma del Estatuto de Gernika. Poco después, varios alcaldes socialistas siguieron el ejemplo de los conservadores, organizando otro acto público con un contenido parecido en Gernika. Estas dos convocatorias fueron los primeros actos políticos de cierta envergadura que desde 1979 se habían desarrollado en la villa sin la presencia de los nacionalistas vascos. Este descubrimiento del lugar de la memoria Gernika benefició sobre todo a los conservadores vascos. Conforme a su discurso, el Plan Ibarretxe y el giro soberanista del nacionalismo vasco gobernante habían producido el abandono del autonomismo por parte del PNV. Ahora le tocaba al Partido Popular ocupar este espacio y presentarse públicamente —¿dónde?, en Gernika— como el auténtico defensor de la libertad vasca, ya que el PNV se había vendido al terrorismo de ETA. En términos electorales, este barniz autonomista le venía bien al PP, ya que le permitió hacer olvidar el antiestatutismo centralista de su antecesor Alianza Popular, para el que en la sociedad vasca ya no quedaba un espacio electoral con vocación de ser mayoritario. Por otra parte, venía bien también para compensar de alguna manera el discurso neo-nacionalista y españolista que el presidente José María Aznar cultivaba cada vez con mayor fervor durante los años de su segundo Gobierno, de mayoría absoluta.

Desde el mencionado acto de 2002, la derecha vasca ha repetido en varias ocasiones su gesto de acudir a Gernika para lanzar desde ahí sus mensajes políticos, preferentemente, pero no sólo, en período electoral. En 2003, los populares acudieron de nuevo, esta vez con su presidente Mariano Rajoy, para celebrar ante el árbol el vigésimo cuarto aniversario del Estatuto de Gernika. Rajoy volvió un año después al mismo escenario, al que un día más tarde acudieron también los socialistas vascos, acompañados por el presidente del PSOE Manuel Chaves. La última visita de altura fue en mayo de 2007, poco antes de las elecciones municipales y forales. El acto con cargos y candidatos populares en el País Vasco fue presidido de nuevo por el presidente del partido Mariano Rajoy. En su alocución, escenificada oportunamente con el histórico árbol de fondo y dedicada casi

en su totalidad a criticar la política antiterrorista del Gobierno socialista, Rajoy afirmó que sólo el voto para el PP era un voto para «defender la libertad y por la derrota de ETA», mientras la opción de votar a los socialistas significaba «legitimar las cesiones» a la banda terrorista.[39] Así, el viejo roble se convertía en testigo de esta autoproclama del dirigente popular y su partido como únicos defensores de las libertades de los ciudadanos vascos y españoles. La prensa afín ensalzó este compromiso adquirido por el dirigente popular en este lugar simbólico:

> El acto que ayer celebró el Partido Popular en la Casa de Juntas de Guernica fue mucho más que un gesto simbólico hacia la tradición que representa el lugar donde los Reyes de Castilla juraban guardar los fueros de Vizcaya, como señores que eran de este territorio histórico. Lo que hizo Mariano Rajoy, junto a candidatos de su partido, fue protagonizar una necesaria y oportuna reivindicación política, nada testimonial, del régimen foral, autonómico y constitucional del País Vasco, cuya destrucción, por medio de la violencia terrorista y la intimidación, es el objetivo principal de ETA.[40]

Aquí se nos presenta, por tanto, la más reciente, y hasta la fecha última reinterpretación del lugar de la memoria Gernika en su doble vertiente simbólica: el horror de la guerra, tan magistralmente reflejado por Picasso en su gran mural, se reproducía ahora entre el terrorismo y sus víctimas. La lucha contra este terror era la condición para la recuperación de la libertad de los ciudadanos vascos. El Partido Popular era el único garante de esta lucha contra el terrorismo y, por tanto, por la libertad, ya que el nacionalismo gobernante y los socialistas de Rodríguez Zapatero se habían entregado a la banda. La apelación gráfica a la tradición foral vasca —la prensa publicó la foto de Rajoy hablando con el roble de fondo— servía para transformar un mitin electoral en un acto con elevada carga simbólica y visualizar de esta manera el entronque de este discurso político en la historia vasca.

4. **Memoria e historia**

Gernika no es el único lugar de la memoria en el País Vasco que ha sufrido diferentes intentos de apropiación e instrumentalización al servicio de determinados intereses políticos, en su afán de consolidar o extender sus cotas de poder. Cabría señalar, por ejemplo, la apropiación del himno

---

[39] Cita según *El Diario Vasco*, 23.5.2007.
[40] «Rajoy, ante el Árbol de Guernica», *ABC*, 24.5.2007.

Eusko Gudariak, que cantaban los soldados vascos nacionalistas durante la Guerra Civil en su lucha contra el ejército franquista, por parte de ETA y la izquierda *abertzale*. El propio término de «Gudari» que en vasco significa «luchador» o «combatiente» y que definía a los resistentes vascos durante la guerra y después, hoy en día también se encuentra en el diccionario de la izquierda *abertzale* como sinónimo de activista etarra, todo un ejemplo de *vampirización simbólica*.[41]

La evolución del lugar de la memoria Gernika y de sus significados a lo largo del último siglo y medio ha demostrado de nuevo que se trata, como en el caso de otros lugares de la memoria, de un fenómeno moldeable y volátil, cuya interpretación depende de su contexto histórico y que se presta fácilmente a la manipulación o utilización partidista. Se han mencionado varios ejemplos, a los que se podría añadir también la reciente petición del Gobierno Vasco dirigido al Gobierno socialista de pedir oficialmente perdón por el bombardeo de Gernika y todos los crímenes cometidos durante la guerra en nombre de España. Esta demanda es políticamente criticable e históricamente insostenible: políticamente criticable porque reaviva el viejo pensamiento maniqueo sabiniano de España contra Euskadi e históricamente insostenible porque el Gobierno de Zapatero no es el heredero del Gobierno franquista, sino en todo caso del Gobierno republicano. Los nacionalistas vascos suelen citar el caso del presidente de la República Federal alemana Roman Herzog, quien en 1997, 60 años después, pidió perdón a los supervivientes del bombardeo por los crímenes cometidos por la aviación de la Alemania nazi.[42] Sin embargo, como es bien sabido, en 1933 Hitler no llegó al poder a través de un golpe de Estado o de una guerra, sino básicamente a través de las urnas, aunque contando con la importante ayuda de la violencia e intimidación sembrada por sus escuadras paramilitares. En este sentido, tras el colapso de 1945, el nuevo Gobierno democrático no tuvo otro remedio que cargar con la herencia del régimen totalitario, asumiendo la *Kollektivschuld* (culpa colectiva) del pueblo alemán y también de las nuevas generaciones. En España, por el contrario, el cambio de régimen se produjo mediante un golpe de Estado de una minoría, que consiguió hacerse con las riendas del poder de forma violenta tras una larga contienda bélica. En este sentido, los Gobiernos posteriores a 1977, y sobre todo los socialistas, significaron la recuperación de la tradición democrática que había sido violentamente interrumpida en 1936. Aquí, por lo tanto,

---

[41] Cf. el artículo de Jesús Casquete: «Música y funerales en el nacionalismo vasco radical», *Historia y Política*, 2006, n.º 15, pp. 191-215, especialmente pp. 197-206.

[42] Cf. Michael Kasper, *Gernika und Deutschland. Geschichte einer Versöhnung*, Bakeaz/Gernika Gogoratuz, Bilbao, 1998.

resulta más que discutible argumentar la *Kollektivschuld* y la continuidad entre Gobierno y Gobierno, puesto que los propios socialistas habían combatido con las armas en la mano contra las fuerzas que más tarde formarían el nuevo régimen franquista, un régimen que no contaba con ninguna legitimación plebiscitaria.

Como se ve, la lucha por la apropiación del lugar de la memoria Gernika continúa. En esta polémica no podía faltar Pío Moa, para quien todo lo ocurrido en Gernika en el fondo se reduce a un «mito» creado y difundido por el periodista George L. Steer, un mito que «ha resultado enormemente productivo para toda la golfería *progre* mundial, y particularmente para el secesionismo sabiniano».[43] El objetivo perseguido con esta denuncia es evidente y encaja plenamente en la conocida línea periodística de este escritor revisionista y su afán de lavar la cara al franquismo: se trata de atribuir la responsabilidad del inicio de la guerra al Gobierno republicano e invertir así los papeles de agresores y agredidos.

El único antídoto contra este tipo de manipulaciones e interpretaciones demasiado interesadas y forzadas de la historia es el análisis histórico riguroso y lo más sosegado posible. La historia no es una ciencia exacta y hoy sabemos que la objetividad absoluta propagada por el historicismo del siglo XIX es una meta utópica, que el historiador nunca podrá alcanzar, pero que como meta, por muy inalcanzable que sea, no debe perderse de vista. Y es que, contrariamente a lo que predican los profetas del posmodernismo, la historia no se reduce a un mero relato, a un discurso que —como toda la literatura— es el resultado de la creatividad del historiador y tan sólo tiene un valor estético. La ciencia histórica tiene, como todas las ciencias, una metodología y unas reglas que impiden que todo valga y, pese al pluralismo interpretativo, las fuentes albergan una especie de «poder de veto» (Rh. Koselleck) ante interpretaciones disparatadas del pasado.[44] Por todo ello, creo que la investigación de la memoria colectiva, de los símbolos y de los lugares de la memoria debe figurar en el repertorio de los historiadores en un lugar preferente. En este sentido, la memoria necesita de la historia para ser completa, rica y resistente ante los intentos de manipulación. En definitiva, y aunque uno corra el riesgo de convertirse en un sospechoso elemento de esa «golfería *progre*» *demodée* de la que hablaba Moa, también en el análisis crítico de los recuerdos, símbolos y mitos que conforman la memoria

---

[43] Pío Moa: «El mito de Guernica se resiste a morir», http://www.libertaddigital.com/bitacora/piomoa.

[44] Cf. Georg G. Iggers, «Geschichtstheorie zwischen postmoderner Philosophie und geschichtswissenschaftlicher Praxis», *Geschichte und Gesellschaft*, 2000, n.º 26, pp. 335-346, cita p. 340.

colectiva debe reivindicarse la función de la historia como «ilustración», de la que Jürgen Kocka ya hablaba hace casi veinte años.[45] En este ámbito queda todavía un gran trabajo por hacer, ya que el giro «culturalista» de la historiografía, al que antes me he referido y que ha dado lugar a estos nuevos enfoques analíticos, todavía es bastante reciente. En este sentido, no comparto la opinión de que «la sociedad española vive la inflación de una memoria que se ha designado a sí misma con el benevolente adjetivo de 'histórica'», como tampoco veo de ninguna manera que se haya producido «una pasión retrospectiva que nos ha conminado a la rememoración obsesiva de la guerra civil».[46] Una sociedad sana no puede vivir sin la memoria de su pasado y la función de la historiografía es ayudar en la reconstrucción de esta memoria, siendo consciente de que la interpretación y percepción de la misma nunca puede ser una foto fija, sino una construcción contingente sometida a los vaivenes del proceso histórico.

Con otras palabras: Gernika y la Guerra Civil deberían seguir siendo una referencia obligada para la labor de los historiadores y sus análisis sobre democracia, violencia y totalitarismo. Pero, tal y como lo ha demostrado por ejemplo el ya célebre *Historikerstreit* («polémica entre historiadores») en Alemania, casi tan importante como el propio análisis historiográfico es su socialización más allá de los círculos académicos, por lo cual la actividad de asociaciones populares como *Gernika Gogoratuz* o entidades como el *Museo de la Paz* o el grupo de historia local *Gernikazarra Historia Taldea* en la ciudad vizcaína cobra especial importancia, por no hablar —en un plano más amplio— de las múltiples organizaciones para la recuperación de la memoria histórica que han nacido en muchas localidades de España. Gernika ha sido un importante símbolo de doble significado, y sigue siéndolo, como indican diversos acontecimientos recientes: en febrero de 2003, los responsables de las Naciones Unidas decidieron tapar el gran tapiz que representaba el famoso cuadro de Picasso en la sala donde el secretario de Estado norteamericano Colin Powell tuvo que anunciar la guerra contra el régimen iraquí de Sadam Hussein. El *New York Times* comentó esta decisión así: «Mr. Powell can't very well seduce the World into bombing Iraq surrounded on camera by shrieking and mutilated women, men, children, bulls and horses». Según Simon Schama, esta decisión era otra muestra del poder del arte: «Art has a power that even a superpower cannot defuse. 'You're the mightiest country in the World, you

---

[45] Jürgen Kocka, *Geschichte als Aufklärung*, Vandenhoeck & Rupprecht, Göttingen, 1989.

[46] Fernando García de Cortázar, «Mayo, 1937: La desmemoria histórica», *El Mundo*, 31.5.2007.

can throw your armies around, you can get rid of dictators' (…) 'But, hey, don't tangle with a masterpiece».[47] Las últimas muestras del uso político del capital simbólico de Gernika como lugar de la libertad vasca son aún más recientes. Una es el anuncio realizado por Iñigo Urkullu, el presidente del Partido Nacionalista Vasco, en el *Alderdi Eguna* (Día del Partido) de septiembre de 2008 en el sentido de «realizar un esfuerzo simbólico de conectar Gernika con Gasteiz [capital de la Comunidad Autónoma Vasca]. Vamos a enlazar la cuna de nuestras libertades con el símbolo de las tres cuartas partes del Pueblo Vasco». Este acto, que inicialmente fue interpretado por la prensa como el anuncio de una cadena humana, se realizó el 25 de octubre de 2008, día en el que el *lehendakari* Ibarretxe había pensado llevar a cabo la consulta prohibida por el Tribunal Constitucional.[48] Pocos días después, la organización *Lokarri*, sucesora de *Elkarri*, anunció la realización de una consulta popular en Gernika para preguntar a sus vecinos —y los demás ciudadanos vascos que quieran participar vía Internet— si consideran «conveniente y legítima la convocatoria de consultas populares para impulsar el proceso hacia la paz y exigir un acuerdo político para convivir democráticamente y sin exclusiones». Según Paul Ríos, el coordinador del colectivo, se eligió a la ciudad foral por su «referencia simbólica».[49] Si añadimos a estos hechos la publicación de una nueva novela titulada *Guernica* y escrita por el periodista estadounidense Dave Boling con el fin de denunciar la guerra de Irak y demostrar a los lectores que «los conflictos armados no producen más que dolor, sea en Gernika, sea en la otra punta del mundo», queda patente que Gernika como símbolo no sólo tiene ya una larga historia, sino también un importante recorrido en el futuro.[50]

---

[47] Cf el artículo «Matching masterpieces with history's flash points», *The New York Times*, 18.6.2007; «Powell without Picasso», *ibidem*, 5.2.2003.

[48] El texto del discurso de Urkullu se encuentra en la página web del partido http://www.eaj-pnv.eu/eu/documentos.

[49] *El Correo*, 1.10.2008.

[50] Dave Boling, *Guernica: A Novel*, Bloomsbury, Nueva York, 2008 [edición española: *A los cuatro vientos*, Suma de Letras, Madrid, 2008]; cita traducida de una entrevista con el autor en *Berria*, 1.10.2008 («Alemanek Gernika bonbardatu zutenetik ez dugu ezer ikasi»).